

THOMAS MEISSNER

Eulenböcks Wiederkehr

Über Fälschung, Kunstfrömmigkeit und Ironie bei
Daniel Kehlmann und Ludwig Tieck

Zwei wertvolle Gemälde schmücken das Arbeitszimmer des Finanzberaters Eric Friedland in Daniel Kehlmanns jüngstem Roman *F*: ein weitgehend abstraktes von Paul Klee und ein spielerisch collagiertes von Heinrich Eulenböck.¹ Es handelt sich um ein klassisches trompe l'oeil: Eine zerdrückte Coladose und ein Teddybär sind an einer mit Zeitungsausschnitten bedeckten Leinwand befestigt, so scheint es, bei näherem Hinsehen wird aber ersichtlich, dass alles gemalt ist. Auch Selbstreflexion und -ironisierung werden gleich mitgeliefert: Die Zeitungsausschnitte, so zeigt sich, sind nichts anderes als Kunstkritiken zu Collagen. Wird bereits hier das Thema der Täuschung und Selbstbespiegelung lanciert, so geht es damit alsbald munter weiter: Jener Heinrich Eulenböck, gefeierter und hoch gehandelter Gegenwarts-künstler, ist kaum mehr als eine Plattform für die Bestrebungen des gescheiterten Künstlers und Kunststudenten Iwan Friedland, dem Zwillingbruder von Eric. Statt über das Thema »Mediokrität als ästhetisches Phänomen« zu promovieren und sich dafür kritisch mit den epigonalen Dorfbildern Eulenböcks auseinanderzusetzen, malt er in dessen Namen zielsicher die Werke, die die Interessen des Marktes und der Kunstkritik bedienen. Als Alleinerbe und Nachlassverwalter Eulenböcks besteht sein Leben schließlich in nichts anderem, als die gut eingeführte Marke ›Eulenböck‹ zu bewahren und auszubauen und dazu nach und nach selbst produzierte Werke ›Eulenböcks‹ auf den Markt zu bringen, deren plötzliches Auftauchen er durch Erwähnungen in früheren Publikationen abgesichert hat.

1 Daniel Kehlmann: *F Roman*. Hamburg 2013. Vgl. hier: S. 163 f. und S. 234. Zitate erfolgen nach dieser Ausgabe im laufenden Text.

Für Tieck-Leser ist ein Maler mit dem Namen Eulenböck kein Unbekannter. In seiner ersten Dresdner Novelle *Die Gemälde*, mit der er sich nach langer erzählerischer Pause zurückmeldete, treibt ein Maler namens Eulenböck ein listig-zwielichtiges Spiel und versucht mit einigem Erfolg, eigene Gemälde für diejenigen großer Künstler auszugeben und gewinnbringend zu veräußern. Die Vorzeichen haben sich also ein wenig verschoben: Ist in Tiecks Novelle Eulenböck selbst als Fälscher aktiv, so werden seinem Namensvetter in Kehlmanns Roman fremde Werke untergeschoben; und legt Tiecks Eulenböck Dechiffrierungsfahrten aus – so findet sich an verdeckter Stelle in seinem »Höllenneubau« sowohl sein Gesicht als auch sein Namenszug wieder² –, so geht es Iwan Friedland um die perfekte Fälschung – angefangen bei dem Alter der Leinwand und der Farben über die Fingerabdrücke Eulenböcks bis hin zur Sicherung der Provenienz (vgl. Kehlmann, S. 292 f. und S. 298).

Rein äußerlich könnten die Figuren kaum unterschiedlicher sein: Bei Tieck wird Eulenböck als hakennasiger Säufer eingeführt, dem die Scharlatanerie ins Gesicht geschrieben scheint, bei Kehlmann hingegen ist Eulenböck ein distinguiertester älterer Herr mit perfekter, wenngleich altmodischer Kleidung, der sich insofern bestens dazu eignet, aus der Haltung stolzer Isolation heraus die Aktivitäten der Gegenwartskunst in Bausch und Bogen abzulehnen und zu verdammen. Die Wortgewaltigkeit Eulenböcks bei Tieck kann kaum verdecken, dass er eigentlich nicht viel zu sagen hat und seine Worte so wählt, wie es in der jeweiligen Situation für ihn am günstigsten ist, während sich bei Kehlmann Eulenböck in Phrasen und apodiktischen Urteilen gefällt und früh schon nicht mehr unterscheiden kann, was bei ihm authentisch und was erlernte Pose eines »bedeutenden Malers« ist – eine Maske, hinter die man nicht wirklich zu schauen vermag, bei Tieck, eine Maske, hinter der sich nur Leere verbirgt, bei Kehlmann. Mit anderen Worten: Die interessantere, weil rätselhaftere Figur ist der Eulenböck Tiecks, während der Kehlmannsche Maler nie

2 Vgl. Ludwig Tieck: *Werke in 4 Bänden*. Hg. von Marianne Thalmann. Bd. 3: *Novellen*. Darmstadt 1972, S. 35.

jene Form der Ungreifbarkeit gewinnt, die Kaminski in dessen früherem Roman noch ausgezeichnet hatte.³

Der eigentliche Charakter Eulenböcks bleibt in Tiecks *Gemälden* durchaus rätselhaft. Rein physiognomisch scheint er, wenn Äußeres für Inneres steht – und dies hat bei Tieck durchaus Tradition⁴ –, ein hoffnungsloser Fall zu sein und sprichwörtlich jener »Teufelsphysiognomie«, die ihm Sophie vorwirft (vgl. Tieck, S. 32), auch im Handeln zu entsprechen, treibt er doch mit der Hauptfigur Eduard ein schillerndes Spiel. Auch der Erzähler lässt sich dazu hinreißen, einmal offen von Eulenböcks »Bosheit« zu sprechen (vgl. ebd., S. 20). Andererseits ist er für einen reinen Negativcharakter denn doch zu interessant und verbergen sich hinter seinen weitschweifigen Reden so manche Wahrheiten, jedenfalls ist er die Figur, die einem nach der Lektüre der Novelle am besten im Gedächtnis bleibt – andernfalls würde sie auch kaum als Wiedergänger bei Daniel Kehlmann auftauchen. In dessen Roman gibt es im übrigen auch einen Rückgriff auf die klassische Physiognomielehre, wenn Iwan Friedland angesichts der Begegnung mit dem ihm verhassten Kunstkritiker Sebastian Zöllner sinniert:

In der mittelalterlichen Kunst entspricht das Aussehen der Menschen ihren Seelen: die Bösen hässlich, die Guten schön. Das neunzehnte Jahrhundert hat uns beigebracht, das sei Unsinn. Aber mit ein bisschen Lebenserfahrung merkt man, es ist gar nicht so falsch. (Kehlmann, S. 268)

In beiden Texten gibt es, wie zu erwarten, sophistische Begründungsmuster für das eigene Handeln. Eulenböck strapaziert in Tiecks Novelle eine Art von Inspirationsästhetik, wenn er sein Versenken in die Malweise eines alten Meisters beschreibt, behauptet das Werk in dessen Sinne fortzuführen und dafür die eigene Kunst hintanzustellen; er weist schließlich auch auf die Käufer

3 Vgl. Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski. Roman*. Frankfurt a. M. 2003. Der Malername Kaminski taucht übrigens in *F* ebenso auf wie die Hauptfigur des Vorgängerromans, der Journalist und Kunstkritiker Sebastian Zöllner.

4 Am entschiedensten sichtbar in der Figur des Eliesar in der Novelle *Der Alte vom Berge*.

und Sammler hin, die er durch ein Werk ihres Lieblingsmalers beglücken kann (vgl. Tieck, S. 14 f.), während er an früherer Stelle nur lakonisch geäußert hat: »Ist keine Lüge, [...] ist ein so veritabler Salvator Rosa, wie ich nur noch je einen gemalt habe.« (Ebd., S. 13) Iwan Friedland, der ursprünglich an eine Provokation der Kunstszene durch ein frühes Outing gedacht hatte, zieht die Konsequenz aus der doppelten Einsicht, dass er selbst allenfalls ein mittelmäßiger Künstler werden wird und dass das handwerkliche Können in der Kunst unwichtig ist im Vergleich zur Idee, die hinter einem Kunstwerk steht (vgl. Kehlmann, S. 280). »Malen in eines anderen Namen« wird schließlich als Möglichkeit genannt, das namenlose Malen der Handwerker-Künstler des Mittelalters auch in der Gegenwart zu praktizieren (ebd., S. 281). Und kurz vor seinem Tod inmitten seiner Fälscherwerkstatt meint er: »was kümmert ihn mein Studio, was eine Handvoll falscher Bilder, die man nicht einmal falsch nennen kann, sie sind echt, die Fälschung bist du, armer Heinrich« (ebd., S. 314 f.).

II.

Nun geht es in beiden Werken aber auch um die Frage des Umgangs mit der Kunst bzw. um eine ironische Bestandsaufnahme der Kunstszene. Gemeinsam ist ihnen eine spöttische Distanz allen emphatischen Bekundungen gegenüber, wobei Tieck bekanntermaßen zu den Initiatoren jener Kunstfrömmigkeit und -verherrlichung gehört, die als Folie auch fast 200 Jahre später in Kehlmanns Roman noch immer mitschwingt.

Kunst ist in der Novelle *Die Gemälde* längst zur Ware geworden. Kunsthändler und -sammler dominieren die Kunstlandschaft und Eulenböcks Bestrebungen sind nicht zuletzt eine kreative Antwort auf diese durchgehende Ökonomisierung. Allerdings geht es weniger um die Gegenwartskunst als um das Schmücken mit großen Namen der Vergangenheit und das kennerhafte Zergliedern eines Kunstwerks. Was man über zeitgenössische Bestrebungen erfährt – etwa in Anspielung auf die Weimarer Kunstfreunde oder die Gruppe der Nazarener –, ist kaum dazu geeignet, einen zukunftsfruchtigen Weg zu weisen. Und auch die Kritik Dietrichs,

dem Inbild eines Nazareners in altdeutscher Tracht, an der Beschädigung und Herabwürdigung der Kunstwerke durch Auktionen und Gaffer wirkt wohlfeil und schal (vgl. Tieck, S. 22 f.).

Statt der Kunst dominiert der Diskurs über die Kunst, also etwas Sekundäres, Abgeleitetes. Einer Ironisierung entgeht dabei niemand. Der stolze Sammler Walter und der zugänglichere Kunsthändler Erich lassen sich beide durch eine Salvator Rosa-Fälschung Eulenböcks hinters Licht führen und ersterer setzt das Zusammenhalten seiner Kunstsammlung weit über das Glück seiner einzigen Tochter. Und auch der Prinz, der zunächst inkognito als scharf urteilender Kunstkenner auftritt und die Salvator Rosa-Fälschung zielsicher erkennt, lässt sich später ein Gemälde seines Lieblingsmalers Giulio Romano unterjubeln. Eulenböck spielt die Rolle des naiven Malers, der erst des Urteils des Kunstrichters zur Erkenntnis und Weiterbildung bedarf, bis zur Perfektion mit, wenn er über seinen erfolgreichen Verkauf voller Ironie berichtet:

Hättest du meinen Gönner das Bild nur analysieren hören, da hättest du etwas lernen können! Nun verstehe ich erst all die Kunst-Absichten des Julio Romano; du glaubst nicht, wieviel Treffliches ich an dem Bilde übersehen hatte, wie viele Stellen seines markigen Pinsels. (ebd., S. 54)

Die durchgehende Ironisierung, die Distanz jeder Emphase und Exaltiertheit gegenüber ist typisch für den späten Tieck. Was in den *Herzensergießungen* oder dem *Sternbald* noch euphorisch beschworen, ja als Grundhaltung eingeführt wird, ist längst zum Gegenstand umfänglicher Relativierung geworden. Und auch das Nachjagen nach großen Namen, das Schmücken mit Gemälden großer Meister wird längst kritisch gesehen. Als Indiz für diese früh einsetzende Haltung der Ernüchterung und Kritik bei Tieck seien nur zwei kurze Tagebuchstellen anlässlich der Wiederbegegnung mit der berühmten, für die Frühromantik so wichtigen Pommersfeldener Gemäldegalerie im Jahre 1803 zitiert. »Jungfrau angebl. v. Rafael« heißt es hier und zu den »verdorben[en]« Bildern: »Wurden ehemals schöner gefunden.«⁵

5 Vgl. Percy Matenko: »Tieck's Diary Fragment of 1803 and his Novelle *Eine Sommerreise*«. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 36 (1937),

Radikal ist die Absage an die Verherrlichung, ja Sakralisierung der Kunst, wie sie nicht zuletzt die Romantiker und mithin der frühe Tieck praktizierten, durch Iwan Friedland: »Es ist die Kunst selbst, als heiliges Prinzip, die es leider nicht gibt. [...] Es gibt nur Werke, unterschiedlich in Machart, Form und Wesen, und es gibt das Sturmgeflüster der Meinungen über sie.« (Kehlmann, S. 278) Mit anderen Worten: den Diskurs über die Kunst, der sich vor die Werke schiebt und das Eigentliche zu sein scheint, zumindest das, was über den Rang und damit auch über Preise bestimmt. Damit einher geht selbstverständlich auch eine Absage an jedwede Inspirationsästhetik: »bei der Kunst ist kein Zauber im Spiel, und keines Engels Flügel hat die großen Werke gestreift. Dinge der Kunst sind Dinge wie alle anderen: [...] keines stammt aus einer höheren Welt.« (Ebd., S. 279)

Wenn damit die Ansicht einhergeht, dass sich Museen als »sakrale Institutionen« überlebt haben (vgl. S. 280) – womit immerhin eine wiederum maßgeblich von der Romantik geprägte Institution des 19. Jahrhunderts verabschiedet wird –,⁶ so ist dies freilich kein öffentlicher Konsens, sondern als Händler und Nachlassverwalter bedient Iwan Friedland eben die Erwartungshaltung gegenüber auratischen Kunstwerken, die er als Intellektueller infrage stellt. Und so sieht man ihn darum besorgt, das Werk Eulenböcks in die Hände zuverlässiger Sammler zu geben und sein Werk auch museal zu nobilitieren (vgl. ebd., S. 247–250), wobei es eine ähnliche Debatte über die Konkurrenzsituation zwischen privater und öffentlicher Sammlung schon in Tiecks *Gemälden* gab (vgl. Tieck, S. 22).

S. 3–102, hier: S. 96 f. Zum Kontext vgl. auch Thomas Meißner: *Erinnerte Romantik. Ludwig Tiecks »Phantastus«*. Würzburg 2007, S. 164 f. und S. 180 f.

6 Vgl. dazu grundlegend das Kapitel »Das Museum: Tempel der Kunst« in Theodore Ziolkowski: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. München 1994, S. 391–478.

Nur vordergründig geht es in beiden Werken indes um eine reine Kunstdebatte. Das Stichwort der Fälschung dient beiden Autoren vielmehr dazu, die grundsätzliche Frage nach Wahrheit und Original zu stellen, offensichtlich bei Kehlmann, etwas versteckter bei Tieck.

Der gesamte Kehlmannsche Roman dreht sich um Wahrnehmung und Täuschung,⁷ um Erkenntnismöglichkeiten und höheren Sinn bzw. Zusammenhang. Der erratische Romantitel *F* steht unter anderem für *Fatum* und die Schicksalhaftigkeit von Lebensläufen wird im Roman anhand von mehreren Beispielen verhandelt, ironischerweise aber gleichzeitig vehement in Abrede gestellt. Schon das Eingangskapitel ist bezeichnend, spielt es doch bei einem Hypnotiseur und dreht sich um (Selbst-)Suggestion und freien Willen. Die Figur des »Magiers«, des großen Lindemanns, lässt sich im übrigen genauso als Bezugnahme auf die Romantik lesen⁸ wie das durch die Zwillinge Eric und Iwan omnipräsente Doppelgängermotiv und das Hinabsteigen in unendlich tiefe Kellerräume als Erkundung des eigenen Inneren.⁹ Wie dem auch sei – der Auftritt des aufgeklärt-rationalen Artur Friedland beim

7 Nur am Rande sei angemerkt, dass es natürlich auch ein Ziel der Kunst sein kann, zu täuschen. Neben dem eingangs beschriebenen Eulenböck-Bild vermag dies auch eine Decke zu Beginn des Romans, über die es aus Sicht Iwan Friedlands heißt: »Geschickt hatte der Künstler das Auge getäuscht und ein Gewölbe vorgegaukelt, das nicht da war.« (Kehlmann, S. 20) Wenn man möchte, kann man hierin auch eine direkte Bezugnahme auf den hübschen Beginn der Erzählung *Die Gemälde* sehen, wo Eduard die Lebensechtheit eines Frauenbildes preist, das in der »obern Region« eines Galerisaaes zu sehen ist – welches sich dann aber als lebendige Person herausstellt (vgl. Tieck, S. 7 f.).

8 Ludwig Tieck war durchgehend fasziniert von der Figur des »Magiers«, wie sie auch in zeitgenössischen Erscheinungen von Cagliostro bis Mesmer verkörpert wurde, und hat sich in verschiedenen Texten, vom frühen *William Lovell* bis hin zu der späten Novelle *Die Wundersüchtigen*, damit auseinandergesetzt.

9 Vgl. Kehlmann, S. 228–231. Zur Kontextualisierung sei erneut auf Ziolkowski: *Das Amt der Poeten* (s. Anm. 6), S. 29–81 (Kapitel »Das Bergwerk: Bild der Seele«) verwiesen.

182 großen Lindemann führt zu einer radikalen Lebensänderung und wird demnach auch für seine drei Söhne prägend.

Alle sind sie in ihren selbst errichteten Lügegebäuden verstrickt: Eric als misswirtschaftender Finanzberater, der längst das Geld seiner Kunden verzoct hat, Iwan als umtriebiger Nachlassverwalter, der in Wahrheit seine eigenen Werke verkauft, und Martin als ungläubiger Priester. Der blinde Zufall treibt mit fast schon antiker Wucht, dann aber auch wieder mit moderner Ironie sein Spiel in ihrem Leben: So wie Martins Leben durch einen Autounfall aufgrund von Unachtsamkeit früh hätte enden könnte, so entgeht Eric dem schon nahen Tod – er kündigt sich bereits in personifizierter Form an, hat aber, nicht besser als es anderen Figuren ergeht, die Zwillingbrüder verwechselt – und überlebt eine Autofahrt im Rauschzustand, während Iwan am gleichen Tag reichlich sinnlos zum Opfer einer jugendlichen Schlägerei mit tödlichen Messerstichen wird. Wenn Eric am Ende, durch die Finanzkrise entlastet, dem sicher geglaubten Gefängnis entgeht und dafür felsenfest an Gottes Vorsehung und somit die Zeichenhaftigkeit der Welt glaubt, gilt er seinem Priesterbruder nur noch als Verrückter. Und der große Lindemann, der Initiator der verzwickten Lebensläufe, wenn man so will, wird bei jedem seiner Auftritte kleiner und erbärmlicher.

Die ganze Welt ist Täuschung, beruht auf einem Spiel, das man mitspielen muss, und entbehrt jeglichen höheren Ursprungs. Rettende Instanzen sind weder die Kunst noch Gott noch die Magie oder ähnliches. Wie trotzdem immer wieder die Sehnsucht nach einer höheren Ordnung beschworen wird, wie der Zufall so aberwitzig eingreift, dass es sich nicht um Zufall, sondern um Schicksal und Vorherbestimmung zu handeln scheint, das zeigt der Kehlmannsche Roman mit Virtuosität und Witz. Der Grundmodus der Ironie, die Ungreifbarkeit einer wertenden Erzählerinstanz in all dem personalen Stimmengewirr sichert dem Autor die Rolle des omnipräsenten Lenkers, der seine Figuren durcheinanderwirbelt und mit ihnen ebenso sehr spielt wie mit dem Leser. Sicherheit ist nirgends zu finden und wenn, dann nur im Wissen darum, dass es sich um Selbstsuggestionen handelt, wie noch die ironischen Schlussworte des Romans anlässlich der Totenmesse für Iwan verdeutlichen: »Und jetzt [...] das Bekenntnis des Glaubens.« (Kehlmann, S. 380)

Um Schein und Sein, Lüge und Verstellung geht es auch in den *Gemälden*. Zwar sind die Personen nicht ganz so durchtriebene Heuchler wie bei Kehlmann, ein spielerisches Element wohnt aber auch ihnen inne. Der Prinz reist inkognito in die Stadt und erkundet als abkanzelnder Kunstkritiker seinen künftigen Aufenthaltsort, Sophie verstellt sich vor ihrem Vater und kaschiert ihre Verliebtheit in Eduard, weil sie weiß, dass jenem Verliebtheiten ein Gräuel sind, und Eulenböck spielt schließlich stets die Rolle, die man von ihm erwartet und die ihm am meisten Nutzen bringt. Er ist es auch, der dazu wieder einmal die passende Theorie liefert: »Jeder Mensch malt und pinselt an sich herum, um sich für besser auszugeben, als er in der Tat ist, und für ein wunderbares köstliches Original zu gelten, da die meisten doch nur geschmierte Kopieen von Kopieen sind.« (Tieck, S. 54) Nur Eduard, die Hauptfigur der Geschichte, ist zum Spieler gänzlich ungeeignet, und schafft es so wenig einen gefälschten Eulenböck souverän zu verkaufen wie beim Prinzen eine gute Rolle abzugeben. Was in der Gesellschaft ein Makel ist, scheint auf tieferer Ebene aber Positives zu verkörpern, und so ist das Authentische, wenngleich Ungeschickte Eduards vielleicht eine Erklärung dafür, warum ihm in der Novelle recht unverdient ein glückliches Ende bereitet wird.

Das Kehlmannsche Leitmotiv des Fatum wird auch bei Tieck behandelt:

Ja, ja, Freund, Geschick, das ist es, was den meisten Menschen fehlt, Verstand, Umstände zu nutzen, oder sie hervorzubringen, und darüber geraten sie ins Schicksal, oder gar in das noch fatalere Verhängnis, wo sich dann nicht immer eine christliche Hand findet, sie wieder loszuschneiden (ebd., S. 53)

doziert Eulenböck gegenüber Eduard (ebd., S. 53). Er selbst ist jedenfalls gewillt, sein Glück in die eigene Hand zu nehmen und die günstige Gelegenheit zu nutzen, die sich ihm durch Erscheinen des kunstbegeisterten Prinzen bietet – er verabschiedet sich am Ende der Novelle in dessen Tross und hat mithin ausgesorgt. Für Eduards Glück bedarf es hingegen der sprichwörtlichen »unerhörten Begebenheit«, denn aus eigener Kraft wäre er nicht zu retten. So entdeckt er während eines bacchanalischen Saufgelages

die verschollene Kunstsammlung seines Vaters und ist mithin der geeignete Schwiegersohn des Sammlers Walter.

Wie gänzlich unwahrscheinlich dies ist, wird in der Novelle selbst deutlich, wenn es in ironischer Selbstthematisierung noch vor der großen Wende durch den Mund Eulenböcks heißt:

Man hat wunderliche Erzählungen, wie verzweifelte Jünglinge sich in der Armut haben in ihrem väterlichen Hause erhängen wollen, und siehe da, der Nagel fällt mit dem Balken der Decke herab, und mit beiden zugleich viele tausend Goldstücke, die der vorsorgende Vater dorthin versteckt hatte. Beim Lichte besehen, eine dumme Geschichte. [...] Kurz, tausend gegründete Einwürfe kann die vernünftige Kritik diesem schlecht erfundenen Märchen machen. (Ebd., S. 60 f.)

Ein Eingriff von Erzählers Gnaden bestimmt also auch hier die Lebensläufe und ähnlich wie bei Kehlmann sorgt der durchgehende Modus der Ironie für eine allumfassende Relativierung. Und doch scheint die Ernüchterung noch nicht ganz so weit getrieben zu sein wie bei Kehlmann, scheint Eulenböcks berauschter Preisung des Unendlichen, auf das große Kunst verweise (vgl. Tieck, S. 65 f.), auch ein Stückchen Wahrheit innezuwohnen. Ist zwar auch hier die Welt leer und sinnlos, scheint sie aber noch Zeichen zu enthalten, die auf etwas Höheres hindeuten – und sei dies nur das Reich der Kunst selbst. Diese letzte Sicherheit nach dem Abdanken traditioneller religiöser Sinngebungen, dass wenigstens Kunst und Literatur den Abglanz eines Höheren verbürgen oder recht eigentlich dieses Höhere erst verkörpern, eine Sicherheit, die man in vielen Tieck-Texten wahrzunehmen scheint, ist bei Kehlmann ebenfalls längst abhanden gekommen.